

# Entre Méliès i Lumière: Conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha

**Joaquim Jordà** (Santa Coloma de Farners, 1935) és director, guionista i traductor. Alumne de l'Escuela Oficial de Cinematografía (antiga IIEC), jove soci de UNINCI (la productora lligada al Partit Comunista) i peça fonamental de l'Escola de Barcelona, l'any 1969 marxa a Itàlia i hi resta més de tres anys, en els quals dirigeix films militants pel Partit Comunista italià. Quan torna a Barcelona, el 1973, desconectat del món cinematogràfic, es dedica al que serà una constant en la seva vida: la traducció de llibres, principalment per Anagrama. *Numax presenta* (1980) suposa el retorn a la realització després de gairebé deu anys d'absència. La segueixen nombrosos guions per a directors diversos, entre els quals destaca Vicente Aranda, i els quatre llargmetratges dirigits fins al moment: *El encargo del cazador* (1991), *Un cos al bosc* (1996), el premiat *Mones com la Becky* (1999) i l'obra encara no estrenada *Joc de nens* (2003), sobre el cas de pederàstia al Raval de Barcelona. L'any 2000 la Generalitat de Catalunya li concedeix el Premi Nacional de Cinema i Audiovisual. Actualment és professor als estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra.

La irrupció recent de la dicotomia formal i conceptual de "ficció versus realitat" a la pràctica cinematogràfica ha generat no només múltiples debats i reflexions entre cineastes i teòrics, sinó també noves formes de llenguatge visual que tot just ara comencen a ser explorades. Des dels orígens del cinema, se sol dir, es va crear una línia clara que separava allò que és real de la ficció. Tot i que encara avui dia, quan es travessa tothom sembla saber a quina banda es troba, la línia s'ha engruixit per donar cabuda als territoris més forts de llibertat en la pràctica cinematogràfica i, en conseqüència, per atraure un interès tant entre els

**Marc Recha** (L'Hospitalet de Llobregat, 1970) és director de cinema. L'activitat de Marc Recha en el terreny cinematogràfic comença en el camp del curtmetratge amb peces com *El darrer instant* (1988), *La maglana* (1991), *És tard* (1994) i *L'escampavies* (1997). El 1988 es trasllada a París, on treballa com a assistent per a Marcel Hanoun. La seva passió pel paisatge i la poesia visual es plasmen en els quatre llargmetratges que ha dirigit: *El cielo sube* (1991), *L'arbre de les cireres* (1998), la guardonada *Pau i el seu germà* (2001) -que va participar a la secció oficial del Festival de Cannes-, i la recentment estrenada *Les mans buides* (2003). Premi Nacional de Cinema i Audiovisual de la Generalitat de Catalunya el 2002, és, des de fa uns anys, professor als estudis de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra.

cercles teòricament especialitzats com a nivell de públic general.

*Quaderns del CAC* ha reunit dos directors de cinema, Joaquim Jordà i Marc Recha, per contrastar dos exemples de recorregut creatiu per la línia citada: partir del camp del documental (d'allò que anomenaríem real), i permetre's les llibertats assaigístiques d'introduir tota mena d'elements de representació sense que la credibilitat de l'obra se'n vegi afectada; o, per contra, moure's inequívocament en el camp de la ficció però omplir-la d'elements de realitat que fan que l'espectador la senti d'una manera diferent.

**Joaquim Jordà (J.J.).** Crec que aquesta situació és característica de moments de crisi, de crisi real. Fa temps que s'està parlant de la mort del cine. És a dir, probablement és una paraula de metàfora no gaire afortunada (parlar de la mort), però sí que podem parlar d'un punt de crisi fort, una de les tantes crisis que ha viscut el cine durant els més de cent anys que té. I aquesta crisi segurament té molts orígens; té orígens antics i té orígens recents. Penso que l'entrada de les noves tecnologies ha creat una nova forma de fer cine. Però aquesta crisi s'està resolent en certa manera (o es resoldrà, si es resol) amb una espècie de mort i resurrecció, una espècie d'au fènix que sortirà d'on hi havia les cendres i que, a la vegada, està reunint aquella dicotomia, que considero errònia, que es va crear en el naixement del cine amb la falsa divisió entre Méliès i els Lumière. Mai allò que va semblar que marcava dos camins diferents (Méliès marcava la ficció i els Lumière marcaven el camp de la realitat, de la creença de realitat), els ha marcat realment. Godard, de fet, ja va dir que, al cap i a la fi, filmar un espectacle de màgia no és més que fer un espectacle, no és més que fer un documental sobre un espectacle de màgia. I inversament, els Lumière manipulaven absolutament aquesta realitat, la realitat amb la qual operaven.

L'escena de *La sortida dels obrers de la fàbrica* va ser rodada diverses vegades per fer coincidir el seu final amb el moment en què tancaven la porta, i els personatges eren ordenats segons les alçades, afinitats físiques o no afinitats, diguéssim. Hi havia una posada en escena, la posada en escena que en certa manera contradiu la idea segons la qual el documental simplement seria una posada en imatges. Doncs si hi ha una posada en escena (i és molt aventurat dir quin és el límit entre posada en imatges i posada en escena) les fronteres també són molt imprecises.

I un exemple d'això és, per exemple, el que està fent el Marc, i especialment en les dues darreres pel·lícules. És a dir, mentre que les dues primeres -si tu no hi estàs d'acord m'ho dius- encara estan molt més en el camp de la ficció, *Pau i el seu germà* i l'última, en canvi, sí que s'estan movent en un territori molt fronterer, i d'una manera molt liberal. La voluntat d'agafar un paisatge, per exemple. Tu em diràs "el cine ha tingut sempre una voluntat paisatgística". No és cert. El cine de ficció durant molt de temps ha perdut tota la

voluntat paisatgística, és a dir, ha utilitzat paisatges com a fons arquitectònics. Però tu utilitzes el paisatge, i usem la paraula *paisatge*, no com a fons arquitectònic, sinó com un element més de l'argument. I això sí que ve directament d'una preocupació concreta.

**Marc Recha (M.R.).** És curiós perquè a mi em va passar una cosa: quan vaig començar a fer cine, estava en aquesta dicotomia. No sé si n'era conscient que existia, perquè crec que ni tan sols era conscient veritablement de la presència dels germans Lumière. Vaig començar a fer pel·lícules molt properes a Méliès, és a dir, més en la línia d'una voluntat, diguem-ne d'invenció i de recrear una mica tota aquella història del cine. És cert que després he anat a parar directament als Lumière, cosa que es pot entendre si es veuen tots els primers curts que vaig fer, en 35 mm, inclòs pràcticament *El cel puja*. Després ve aquest període tan llarg sense fer res i aleshores sí que ve una altra voluntat, la voluntat d'apropar-se a la realitat i mirar-la, suposo que més semblant a això que dèieu dels Lumière. És una voluntat que evidentment mira de no tan sols posar la càmera a qualsevol lloc, sinó que també juga amb la possibilitat de manipular els elements.

Ara bé, sí que és cert, que després de *Les mans buides* em passa una cosa, que personalment m'ha fet replantejar moltes coses i encara no sé quin camí prendré. De cop i volta, amb *Les mans buides* tinc per primera vegada un guió que és molt elaborat, és a dir, que entra dins dels estàndards d'un gènere que es podria situar, coquetegis o no, dins de la comèdia. A partir d'aquest guió, què fas? El rodes tal com està, com si fos un fulletó i comences a filmar cada pàgina? O segueixes una mica el que vaig iniciar a *Pau i el seu germà*? I amb això, em vaig trobar en el rodatge. És a dir, va haver-hi un moment de pànic en el qual em vaig trobar sol; és clar, ningú no em podia dir res. Era una decisió molt meva, però em vaig trobar sol amb uns elements que jo no controlava: tenia un guió molt detallat i molt ben lligat, però, a la vegada, tenia una realitat que m'envoltava, que jo havia escollit expressament i que estava disposada a rebentar-m'ho tot. Però jo era capaç d'encaixar aquest cop, o no? Això era un problema molt gran. Després, el guió tenia un sentit de l'humor molt bèstia, és pot dir així, *humor de hiena*, o com es vulgui. És a dir, que si la gent hagués vist la pel·lícula tal com estava escrita

al guió, possiblement fins i tot s'hauria estrenat a mil cines més, però no ho vaig fer. Per què? Perquè crec que d'alguna manera em vaig posar una trampa a mi mateix sense saber-ho: vaig escollir Port-Vendres, i Port-Vendres és el lloc més depressiu de la terra. Llavors, com combines aquest estat de depressió i de desil·lusió amb una comèdia? Aquí em vaig tirar a la piscina i la veritat és que jo em pensava que no me'n sortiria i de vegades penso que no me n'he sortit.

**J.J.** És que la posada en escena pot digerir-ho tot, el que no pot digerir res és el guió.

**M.R.** Exacte.

**J.J.** No conec el teu guió, però estic segur que te n'han saltat pàgines i pàgines i pàgines.

**M.R.** Sí, sí, evidentment.

**J.J.** I que te n'han saltat (això ja m'ho han dit) personatges i personatges i personatges. Personatges que tenen una cabuda en un guió escrit, però que, en canvi, després t'adones que no quan poses els actors, que són les persones que intervenen realment en aquella filmació. Els actors, que tampoc no ho són, ho són perquè hi ha un estatut determinat, però no són intervinguts, actuats, manipulats com a actors; són manipulats, intervinguts i dirigits com a espais corporals que es mouen dins d'un espai físic, porten un ofici, evidentment. I a partir de llavors, penso que segur que t'han saltat pàgines senceres d'aquest guió, i t'han saltat, segurament, personatges sencers. Tot i que estic fent hipòtesis sobre una cosa de la qual conec una part, que és la pel·lícula, però no en conec l'altra, que és el guió, m'agrada imaginar que un cop te'ls trobes allà, hi ha personatges que no hi tenen cabuda.

Això què vol dir? Vol dir que en aquests moments de crisi s'ha conquerit una cosa molt important: sortir de la dictadura del guió que ha envaït tots els grans moments de crisi. Fins ara, totes les crisis del cine s'han resolt dient: "hegemonitzem el guió", creem un cine presidencialista on el guió és el president, qui fa i desfà. I la crisi es resol així. I en aquests moments ens trobem amb la primera crisi, un crisi real i forta -que, probablement, a molts ens deixarà fora del viatge-, que es resol en sentit contrari. És a dir, que es resol no pas privilegiant el guió, sinó privilegiant la posada en escena, diguem-li la posada en realitat, la posada en

situació. I això penso que és molt important, perquè és la primera crisi que troba una sortida cap endavant, no cap endarrere. Totes les crisis s'han superat recuperant el passat, maquillant-lo..., i, en canvi, aquesta no. I està molt bé que ho faci gent molt diversa, perquè ho estic veient en pel·lícules com la teva, però també en la pel·lícula del Rosales. És una pel·lícula amb una posada en escena extremada i molt rigorosa, i, no obstant això, és una pel·lícula on hi ha una entrada des de la direcció d'actors, que fa que els mateixos actors i la mateixa estructura del relat -aquesta estructura gairebé de metrònom, en què cada unitat té un pes equivalent igual a l'altra- tinguin una claríssima influència del documental. Això vol dir que són híbrids? No, penso que el que s'està trencant realment és el concepte *híbrid*. Hi ha peces que tenen més pes en el documental, i hi ha peces que tenen més pes a en la ficció, però, en conjunt, estan començant a fabricar una parella que viu de tots dos. L'etiquetat no té sentit.

L'atzar, molt relacionat amb aquesta força que allò que és real ha reprès, hauria de ser un element de la producció. A la producció hi hauria d'haver un departament anomenat *atzar*, i regar-lo de tant en tant perquè florís, cultivar-lo, donar-li un espai.

**M.R.** Crec que l'atzar no es pot donar si no s'arriba al rodatge amb tot pensat i preparat abans de començar. És a dir, l'únic que es demana als productors és que tinguin aquesta visió o aquesta capacitat d'encaix que tu en dius *departament d'atzar*, és igual, es tracta, senzillament, que si la pel·lícula es pot fer en deu setmanes, doncs en deu setmanes rodes cronològicament i, per tant, tot l'equip tècnic i l'equip d'actors saben que s'exposen a això. Per aquest motiu, també insisteixo molt a fer tres o quatre setmanes més d'assaig amb els actors en el lloc de rodatge, en els llocs on filmarem, al qual s'incorporan gradualment la càmera i el so. Tot i això, segueixo insistint que tinc els meus dubtes. Ho he passat molt malament amb això, perquè la realitat que m'envoltava era tan salvatge i va incidir d'una manera tan bèstia en la ficció que jo havia creat -ficció que a la vegada partia d'una realitat que jo havia vist-, que no sabia cap a on tirar. És a dir, hi ha un moment en què caus en el remolí de l'atzar i et deixes endur, i crec que aquesta no és la solució. Hi ha un fil i l'has de seguir, si no, no cal que facis aquell guió.

**J.J.** Diuen que els parts són dolorosos.

**M.R.** Sí, és dolorós, però atenció, seguiré especulant al voltant d'aquesta pel·lícula, Les mans buides, que havia de ser una pel·lícula, insisteixo, esbojarrada, i que quan llegies el guió, i quan el vam escriure també, reies sense parar. Era una bogeria. Per què llavors, de cop i volta, s'escapa? Ho veus al davant, veus aquella realitat que t'envolta i dius: "Doncs deixo que entri". Quan vaig deixar que entrés, vaig haver de canviar tot el muntatge. Fins i tot, vaig haver de posar les músiques del Dominique A, que van entrar en l'última fase del muntatge, que no estava previst. Però és que aquella pel·lícula... Jo recordo que, fins i tot en la fase de muntatge, fent broma, vam agafar tota la banda sonora de l'Alfred Hitchcock de *Qui va matar Harry?* la vam posar a la pel·lícula i funcionava perfectament. Ara, com que ho vam filmar d'una manera que es corresponia més amb la realitat que ens envoltava, doncs la cosa ja no anava. A partir d'aquí vam haver de canviar-ho tot, fins i tot es va haver de crear el *flash back* aquell de la vella que en el guió no existia, i a partir d'aquí va sortir una pel·lícula sobre comunicació, una pel·lícula alentida, una pel·lícula que tenia un humor soterrat negre, però que no... Això és un fracàs? És un error? Què ha passat? No ho sé, però en tot cas m'he sentit dins d'unes fronteres que m'han desaparegut de cop i volta, han quedat invisibles, i m'he trobat sol enmig del paisatge.

**J.J.** I com ho vius?

**M.R.** Amb un desconcert total. Ara, amb la seguretat que m'he sentit còmode quan he entrat en aquest paisatge. Però també penses: "Marc, això tu ja ho has fet, per què no fas altres coses? Ja t'hi sents segur, en aquest paisatge". El que volia era no entrar en aquest paisatge que em deia "entra aquí i comença a filmar", perquè ja sabia com fer-ho. Per mi, el repte era combinar o no aquesta mena d'intent d'entrar en el gènere, que en aquest cas era la comèdia dramàtica, i, a partir d'aquí, a veure què feia. I aquest és el meu gran dubte a l'hora de continuar fent cine. Què faig? Estic d'acord amb tu, i sempre ho he pensat, que el guió és una pauta de treball i també hi estic d'acord quan dius això respecte a la crisi. La gent parla de crisi en el cine i jo tampoc no ho he entès mai, però el fet és que això que dius és cert: quan hi ha alguna cosa que no va bé, tothom diu: "Els guionistes han de fer uns bons guions!". I els guions no

són res més que una pauta.

**J.J.** El guió és un element censorial, sempre ho ha sigut, d'una manera directa quan hi ha censura establerta, oficial, i d'una manera més profunda, actualment; és un element de censura del productor. És a dir, el productor decideix que fa una cosa i en determina les possibilitats a partir del guió. El guió passa per totes les mans i les mans van dient. És on tothom pot ficar cullerada, de manera que es converteix en la facilitat que dónes a la censura, és la porta que obres a la censura. En la posada en escena al rodatge, per molts productors incompetents que tinguis, el rodatge el salves -i tu ho saps perfectament-perquè fas el que et sembla. El productor et pot impedir fer una cosa, però no et pot impedir adoptar la solució que tu trobes a *aquella cosa*. En el rodatge és on tinc llibertat. En el guió, en canvi, tothom hi pot posar mà, és més, tothom hi posa mà, d'una manera o d'una altra, tothom opina... En aquest sentit penso que sí que és important superar aquesta crisi d'aquesta manera. Que això crea conflictes? Home, clar que en crea, Marc, tots els del món. És que, en certa manera, si algú té ofici i una bona estructura productiva, filmar un guió és la cosa més fàcil del món, ja em diràs. Diu: "Vull fer quatre plans en lloc de tres"; bé, això pot ser un conflicte, però fer tres pàgines d'un guió conjuntament en un rodatge és una cosa per a la qual només cal tenir una mica d'ofici i alguna cosa més. I quin és el resultat? Doncs si el guió està bé, com diuen, doncs estarà bé, estarà regular... Penso que fer pel·lícules no és omplir guions, és fer pel·lícules. El guió ha de jugar un paper auxiliar, ha de ser una guia, perquè fa falta una guia. Jo, per exemple, he rodat sense guia i per això m'he trobat amb els problemes amb què m'he trobat.

**M.R.** Jo el que sí que faig és fer un tipus de guió molt literari, és a dir, que està allunyat del guió. Aleshores, com que són tan literaris, ningú no els pren com a guions, però sí que de vegades sedueixen molt la gent. I d'una manera molt, diguem-ne, global, tot l'equip s'hi sent implicat perquè no el llegeix com un guió, sinó veritablement com si fos un conte o un llibre. A partir d'aquí, tot el so està molt descrit, o la llum, o els paisatges... Clar, després recordo que amb Pau i el seu germà em deien: "Però això vols filmar, aquest cargol que passa per aquí o aquell soroll que deies?" Dius: "No, no cal filmar-ho", però ja està escrit, perquè vull que us

impregneu de tot això i ja fem un petit pas endavant. Després, en els assajos, ja vindrà la construcció dels decorats dins de la realitat, etc. Però trobo que també és necessari treballar guions, almenys jo m'hi sento bé, molt literaris, que potser tenen pocs diàlegs, això sí que és veritat. Normalment, veus els guions dels telefilms i tot és diàleg.

**J.J.** És com un text d'una peça teatral. Tens uns personatges, entren, surten...

**M.R.** Aleshores, davant d'un guió així, on tot són diàlegs, el director o la directora de fotografia què pot fer? Res. En canvi, jo crec que la directora de fotografia, com per exemple l'Hélène Louvart, llegeix el que jo li escric, que potser és pura literatura, mal escrita, però en tot cas hi ha un intent de comunicació, i ella rep el que jo vull explicar. Aleshores, en un moment agafa la càmera, li dic quatre coses i ja estem fent una coreografia. Davant d'un guió en què tot són diàlegs, l'operador què fa? Es queda així i diu: "Bé, ara què fem?"

**J.J.** Això ho entenc perfectament, és un guió que a tu et serveix perquè t'orienta. El productor probablement s'hi caga, en aquest guió, però, en canvi, a l'operador -a l'ajudant de direcció tinc dubtes, crec que no li agrada-, però als actors, a l'operador i al so els va molt bé, perquè els dóna idees. Ara, al teu productor, no crec que li agradi gens ni mica, perquè què en fa, d'això? No sap què fer-ne. Jo, com que, com a guionista, sé quins preus demanen, sé que els teus guions serien acceptables com a guionista. Fonamentalment, acceptables per tu mateix, perquè si el teu guió, un dia, el donessis a una altra persona, no es podria moure mai amb aquest guió que has fet. Però, en canvi, per tu no són guions exactament, tu el que estàs fent és una mena de preparació escrita del clima, l'ambient, les situacions, l'aire que vols trobar al rodatge, i després, com que allò, a la vegada, és literatura, i la literatura és imprecisa, tu ho sabràs modificar i no tens perquè fer cas al que has escrit. Però, en canvi, serveix perquè tant el teu operador, com el teu tècnic de so, com els teus actors, arribin al rodatge i estiguin imbuïts d'una cosa, és a dir, és moguin, es moguin dins d'unes paraules, es moguin dins d'unes accions, i es moguin dins d'uns espais. I en aquest

sentit, és fantàstic escriure guions. Ara, si un dia vols professionalitzar-te, acomiada't d'aquesta manera d'escriure perquè no...

Jo, com a guionista -ara estic escrivint un guió de ficció per a la Iciar Bollaín-, em poso al servei del director. El que poso allà és ofici i idees vinculades a l'ofici. No hi poso mai pressupòsits d'aquest tipus. A la Iciar mai no li diré: "El guió s'ha acabat, el guió està mort", no li ho diré mai, ja ho sap. Però no li ho diré quan treballo, perquè és diferent.

A *Mones com la Becky* vaig trobar que la meua pròpia malaltia formava part de la pel·lícula i, per necessitat, m'hi vaig introduir. No és que n'estigués content, però un cop trobat, ho vaig aprofitar, i ho vaig fer perquè veia que era l'única manera de crear una relació real amb els personatges, amb els actors, amb els protagonistes de la pel·lícula. La solució era estar allà, estar allà i que em veiessin com un més, això d'entrada. Altres vegades ha sigut per joc, un joc privat pel qual surts allà a fer un paperet. Però en el cas de *Mones* és molt significatiu, perquè si ens movem dins de l'àrea del documental, en contra del que diu l'ortodòxia, penso que la presència física del realitzador, del director, és gairebé imprescindible: has de donar la cara. Si estàs fent un documental, dius que això és veritat, doncs si això és veritat, ho has de certificar estant a dins, en certa manera. Amb un objectiu o amb un altre, però això va així. Ara bé, jo no estic tancat en això. Tinc un projecte que tant de bo pugui portar a terme l'any que ve, que és un musical, i un musical és el gènere més allunyat aparentment del documental. Ara, em penso que també es pot trobar un híbrid; es pot fer un musical que inclogui aquests elements que surten d'aquí, però clar, treballaràs d'una altra manera.

**M.R.** Creus que el cine ha de prendre una direcció determinada?

**J.J.** No és que jo estigui pensant que el cine ha de prendre una direcció determinada. El cine pot anar cap a molts costats, i si estem parlant d'aquest camí que li està marcant la crisi actual, no vol dir que no hi hagi excepcions. Hi ha excepcions i m'encantaria poder cultivar les excepcions, en lloc d'anar a parar a aquesta presència. Perquè aquesta presència té gairebé sempre uns objectius molt diferents, a de vegades és l'exhibicionisme i d'altres la necessitat.

El que intento dir és que de vegades les coses no passen per si soles i cal provocar-les en certa manera. De vegades passen soles, intento que passin soles. Les has d'anar canalitzant i canalitzar tampoc no és quelcom tan artificial. És a dir, no es canalitzen les coses soles. Les canalitzes una mica marcant tendències, anant cap a la dreta i a veure si algú et segueix, anant cap a l'esquerra i a veure si algú et segueix, quedant-te parat i a veure si algú et segueix.

D'altra banda, sóc un realitzador molt despreocupat per la forma de l'enquadrament. Penso que això és feina d'un operador del qual et fiiis. M'importa molt poc que hi hagi un pes cap aquí o un pes cap allà. Vull dir, sí que m'importa, però m'importa quan ho veig en projecció, no m'importa marcar-ho abans. Jo em puc desfer d'aquesta preocupació i traspasar-la a l'operador. He fet quatre pel·lícules amb en Carles Gusi. No és que m'agradi tot el que fa en Carles Gusi. Fa pel·lícules amb altra gent que, pel que fa a l'enquadrament, jo no comparteixo, però sé que quan estem junts, ell sap perfectament el que m'agrada. Aleshores, en parlem poc. En parlem, però jo me'n puc desentendre, no cal que estigui allà patint perquè la càmera es mou un centímetre més, un centímetre menys, com li passa a altra gent. No, i penso que això és una manera de fer, una manera de fer que torna a reunir aquests conceptes antics o convencionals de ficció i documental. Hi ha una manera diferent de la posada en escena. Potser abans hem dit que hi havia posada en situació, que és posada en imatges, posada en realitat, però és una barreja de tot això.

Per exemple, la darrera pel·lícula del Rosales em va apassionar. L'he vist tres vegades en deu dies. La vaig veure un dia per casualitat i la vaig tornar a veure al cap de tres dies, i la vaig tornar a veure al cap de quatre dies. La vaig trobar fascinant pels sacrificis que hi ha allà. És la primera vegada que veig parlar castellà tal com es parla aquí, aquest castellà catalanitzat. No és que això em fascini, perquè no és l'aspecte que més ho fa, però ho trobo una bona idea, una bona aportació.

**M.R.** Jo crec que, a Barcelona, hi ha una tendència, conseqüència de moltes coses, a amagar la realitat lingüística que es viu aquí, i ho trobo incompreensible. Si surto al carrer, la gent parla en castellà, la gent parla en català, parla en àrab, parla en anglès, parla com vol. I aquesta gent que s'entossudeix a fer pel·lícules on la gent

només parla en castellà..., jo no ho entenc. És a dir, és com fer el que abans feien els altres. Només fem pel·lícules on la gent parli en català. No. La realitat és molt diversa. Una cosa és que diguis: "Welles també feia Otel-lo i tothom parlava en anglès", això és una altra història, però si tu jugues a reflectir la realitat que t'envolta, no té sentit. És a dir, començo a trobar realment sospitosos -abans em sobtava-, que tothom s'expressi en castellà. I no parlem dels telefilms. Encara que diguin que és una condició de coproducció, no ho entenc.

I no és un tema lingüístic, és un tema relacionat amb el fet que si jugues amb la realitat que t'envolta, la gent s'expressa de qualsevol manera. Quan vaig a la plaça a comprar, m'expresso en català i en castellà amb tothom, i perquè suposo que no sé altres idiomes, perquè sinó també els parlaria. Ara, el que no pot ser és que plantes la càmera allà i tothom parla en castellà. I dius: "Val, doncs jo ja no hi entro, aquí".

**J.J.** La llengua catalana, que és admirable quan està escrita per un Ruyra, i encara et diré per un Espriu, és horrorosa quan passa per TV3, sembla una llengua d'analfabets: no saben conjugar els verbs, tenen una sola manera de conjugar, amb un auxiliar, no saben utilitzar els indefinits, no saben utilitzar els anteriors, no saben utilitzar un subjuntiu, perquè no els quadra això. TV3 està vulgaritzant la llengua catalana a certs nivells.

En la meua darrera pel·lícula, *Joc de nens*, t'adones que en l'aparell judicial, l'únic que parla en català és el principal encausat, l'home que teòricament és el personatge més odiat de Catalunya i que serà tancat desenes d'anys a la presó. Aquest personatge parla en català, i el jutge, que és catalanoparlant, li contesta en castellà. El jutge només deixa parlar en català a l'acusat, i a l'Armand de Flavià perquè és aristòcrata, genealogista i homosexual il·lustre. És l'únic a qui el jutge, de torn, contesta en català.

**M.R.** Jo, a *Les mans buides*, arribo amb una idea a Port-Vendres, i resulta que ningú parla el català, és a dir, és mentida. Allà hi ha quatre persones amb uns complexos terribles, que han estat tan matxucades que no el parlen. I llavors què faig? No em capfico en el fet que la gent parli en català. El que faig és retallar i finalment queda en un 10% o 15% i escaig parlat en català. I fixeuvos que la gent que

parla en català són les persones foranes, que el parlen entre elles. Però jo em regeixo només per la realitat. Ara bé, podria fer que tots parlessin en català. I és la reflexió que faig amb molta gent que està fent cine aquí i que en les seves pel·lícules, insisteixo, sospitosament tothom parla en castellà.

Transcripció: Laia Aubia de Higes